RADAR libros
SUPLEMENTO LITERARIO DE Página/12 · 16 DE NOVIEMBRE DE 1997 · AÑO I Nº 1

PLAneTA QUEMAD

Cuando se supo que Ricardo Piglia era el ganador del Premio Planeta 1997 con una novela cuyo lanzamiento se había anunciado para diciembre en un sello de esa misma editorial, se oyó la palabra "trampa" y se desató el escándalo. La clave está en las bases mismas del concurso: un evento hecho a la medida de una gran operación de publicidad y no de una competencia literaria.

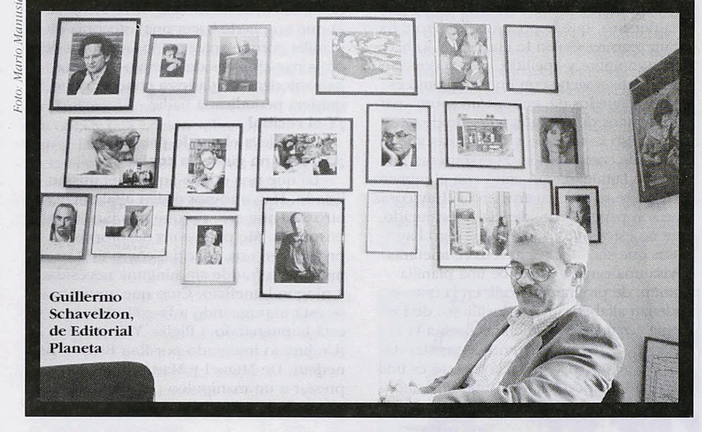
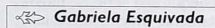


Foto: Mario Manusia

Guillermo Schavelzon, de Editorial Planeta

 **Gabriela Esquivada**

Media hora antes del anuncio del ganador del Premio Planeta 1997, el 4 de noviembre pasado, en el Hotel Alvear, cuatro personas a lo sumo (descontando al jurado y al ganador) conocían que Ricardo Piglia había resultado elegido por *Plata quemada*, presentada como *Por amor al arte* con el seudónimo de Roberto Luminari. Dos whiskies más tarde, medio salón ya lo sabía y se preguntaba si esa novela no iba a salir en diciembre bajo el sello Seix Barral, integrante del Grupo Editorial Planeta. Fraude, pensaron algunos. La trama es un poco más complicada.

Ficción 1: Si algún directivo del conjunto de sellos organizador del evento le hubiera propuesto a Piglia que se presentara al concurso con *Plata quemada*, el escritor podría haber dudado: ¿sería legítimo? No necesariamente legítimo, pero sí legal, según se lee en el punto 6 de las condiciones del concurso 1997, donde se le solicita al concursante que declare "que la obra es de su autoría, inédita, que no ha sido presentada a otro concurso pendiente de resolución y que no tiene cedidos o prometidos los derechos de edición, publicación y/o reproducción en cualquier forma con terceros". Es decir, no se vetan las contratadas por cualquier sello de la casa.

Ficción 2: Piglia se ofende porque esa hipotética propuesta implica el arreglo del premio. No es así: puede concursar con seudónimo (también habilitado por el punto 6 de las bases) y ponerle un título falso a la obra. Si gana, se lleva 40.000 dólares y aumenta la difusión de sus libros. Si queda finalista porque el jurado prefiere otra novela, nadie se entera (el único registro de la entrada de los originales es un registro interno de la editorial y un recibo que se le da al concursante, punto 10) y la novela aparece en diciembre con el sello Seix Barral.

Una vez más, el Premio Planeta se convirtió en tema de discusión extraliteraria. Pero mientras se pierde el tiempo tratando de encontrar "la" trampa, no se miran las normas que se fijó la editorial para institucionalizarla: aunque a veces ganen obras excelentes –como es el caso de *Plata quemada*– no están hechas a la medida de una competencia literaria sino de la mayor operación publicitaria que realiza en el año el Grupo Editorial Planeta. Nada impide que pueda competir y ganar el caballo del comisario. De hecho, gana.

Lo curioso del escándalo es que su peso cayó sobre el autor de la novela ganadora y, en menor medida, sobre el jurado integrado por Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez, Mario Benedetti, María Esther de Miguel y el director general de la División Libros del Grupo Editorial Planeta, Guillermo Schavelzon, quien participó antes en tres ediciones. Y mucho menos aún sobre la mecánica de un premio que en su breve

vida fue reiteradamente cuestionado, aunque en voz baja. En voz alta, Schavelzon busca respuestas para tantos interrogantes.

La presentación del premio cerraba el 4 de septiembre. Y el 21 de septiembre salió publicada en *Radar* una entrevista a Piglia donde habla de *Plata quemada* y anunciaba su salida en Seix Barral en diciembre. ¿Cómo se entiende eso?

–Puedo dar la más absoluta garantía de que la novela de Piglia, sin saber que era la novela de Piglia, cumplió con todos los pasos minuciosos que prevé el Premio Planeta.

¿Incluida la entrega antes del 4 de septiembre?

–Entrega en fecha y todos los requisitos (que son bastante pocos, por otro lado) que se exigen. Hay una serie de documentación para eso... Pero no me parece necesario exhibir esa documentación para demostrarlo.

Muchos otros premios tienen un escribano público en el momento de cierre de recepción de originales y cuando los jurados emiten su veredicto y se abren los sobres, para evitar cualquier especulación acerca de...

–Pero nosotros recibimos originales durante dos meses, o un poco más. ¿Tiene que haber un escribano en la recepción de cada original?

En otros premios se labra el acta ante escribano en el momento de cierre de la recepción de originales.

–Nunca nos pareció necesario.

¿Qué clase de documentación emplean?

–Todo manuscrito que ingresa a la editorial para el Premio Planeta es recibido por una persona, que le pone un número y hace un registro. Quien lo entrega, si lo hace con su nombre y apellido, da su domicilio y teléfono; si viene con un seudónimo es optativo que los dé: entrega un sobre aparte y algunos dejan algún teléfono de referencia. Eso se traslada a unas fichas y a un listado de computación. El manuscrito de Roberto Luminari aquí entró con el número 111, sobre más de cuatrocientos. Hay cosas que son papeles confidenciales del jurado, que no estoy autorizado a dar, pero hay cosas que sí... –dice Schavelzon, mientras revisa una carpeta y exhibe una planilla común, de programa Excell, en la que se ordenan alfabéticamente los títulos de los originales recibidos. Mientras llega a la P, advierte–: Creo que esto no demuestra nada porque, si existiera mala fe, esto es una cosa muy fabricable... Acá está. *Por amor al arte*, Roberto Luminari, sin información



EN EL ALVEAR, LUEGO DEL POLEMICO VEREDICTO, RICARDO PIGLIA Y GUILLERMO SCHAVELZON, CON LA ESCULTURA DEL PREMIO PLANETA Y LOS PAPELES DEL INCENDIO.

de teléfono, número 111 –Schavelzon aclara que no puede hacer una fotocopia de la planilla porque aparecen los nombres de otros participantes del premio–. No nos han autorizado a darlos a conocer, y no quisiera perjudicar a nadie.

¿Y el recibo?

–Se lo lleva el que lo presenta.

¿Ustedes no guardan copia?

–Lo que nos queda aquí es el mismo listado. Hay uno por orden alfabético y otro por número, porque nos facilita la búsqueda. Me parece un despropósito pensar que una editorial como ésta va a montar un fraude sin ninguna necesidad y ningún beneficio. Creo que aquí no se está impugnando a la editorial: aquí se está impugnando a Piglia. Y al jurado. ¿Un jurado integrado por Roa Bastos, Benedetti, De Miguel y Martínez se va a prestar a un manipuleo por parte de Piglia o de la editorial?

¿Por qué no se hace público, a diferencia de otros premios (como el de Desde la Gente), el nombre de los miembros del jurado de preselección?

–Nuestros colaboradores y lectores son gente vinculada al mundo cultural, intelectual y periodístico, y en general existe una costumbre (que me parece correcta) de no dar a conocer sus nombres ni sus informes a los autores aceptados o rechazados.

¿No le parece necesario hacerlo ahora, tampoco?

–Yo aseguro que el manuscrito de Piglia pasó por el jurado de preselección, pero no me voy a poner a llamar a todos los lectores para pedir autorización para revelar sus nombres, porque no me parece necesario, conveniente ni útil para nada. No tengo por qué ocuparme de demostrar algo que no es necesario demostrar.

¿Qué quiere decir con eso?

–En las bases del premio no está escrito que los originales deban pasar por el jurado de preselección. Por lo tanto, si no hubiera pasado, sería totalmente lícito.

¿Usted o algún otro directivo de la editorial le sugirió a Piglia que se presentara?

–No lo hemos hecho pero tampoco lo descartamos. Nosotros les sugerimos a muchos autores que se presenten.

¿En el caso de Piglia lo hicieron?

–No. Tal como él ha declarado, decidió presentarse.

Pero luego del cierre del concurso tanto el autor como la gente de prensa de la editorial siguieron hablando de la publicación de *Plata quemada*...

–Yo tengo mi explicación: desde el año '93 hablamos con Piglia de un acuerdo de exclusividad. En 1994 firmamos un contrato por la publicación de todas sus obras: las anteriores y las nuevas. Se hizo un plan de qué ideas tenía él para los años siguientes, sabiendo que no hay un plazo de entrega para una obra que se está escribiendo o que se está pensando. Siempre Ricardo supo, y siempre lo dijo, que cualquier obra que él hiciera iba a salir publicada en Seix Barral.

¿Es el famoso contrato de los cien mil dólares?

–Del que se habló de cien mil dólares.

¿No fue de tanto?

–No me parece que sea yo quien lo diga. Eso entra en la información autor-editor...

Se podría especular que...

–Especulaciones hay muchas. Yo creo que Ricardo Piglia es un autor muy consagrado y de éxito, con o sin premio.

¿La novela a publicar en diciembre era *Plata quemada*? ¿O el otro proyecto de Piglia, *Blanco nocturno*?

–¡No, no, no! Seamos muy rigurosos en esto: se ha dicho que esta novela ya estaba contratada por Planeta y que el premio prohíbe que se presenten novelas contratadas. El premio no prohíbe que se presenten novelas contratadas: prohíbe que se presenten novelas contratadas con terceras editoriales. No podemos permitirnos, ni es nuestro objetivo, premiar una novela que después salga publicada en otra editorial. Pero puedo dar la más absoluta garantía de que la novela *Plata quemada* no estaba contratada con Planeta, ni con Seix Barral ni con una empresa de este grupo. La novela que Piglia prometió entregar y que tenía como fecha de entrega noviembre/diciembre de 1995, se llama *Blanco nocturno*. Es una novela de largo aliento que, al día de hoy, no ha terminado.

Usted ha declarado públicamente que había acuerdo sobre el ganador desde tres días antes. ¿Por qué, entonces, en la transmisión televisiva se mostró a los miembros del jurado diciendo "estamos llegando a un veredicto"?

–La discusión era sobre los finalistas, el segundo y el tercero. El objetivo del Premio Planeta es poner una novela de la mayor calidad literaria posible al alcance de un público lo más numeroso posible. No es una obra dirigida al micromundo intelectual que crea especulaciones sino a 80 o 100.000 lectores, que no están pendientes de si el jurado deliberaba o no deliberaba. Pero deliberaba.

¿Cuándo se firmó el contrato por *Plata quemada*?

–El día 5 al mediodía vino Piglia a la editorial, firmó el contrato, cobró el cheque de verdad, de 40.000 pesos, conversamos un rato y nada más.

¿Cobró los 40.000?

–Por supuesto. Su pregunta... pone dudas sobre eso. Cobró los 40.000 pesos, firmó un recibo que está debidamente registrado aquí, y me parece que dudar de eso sería pensar... Me resulta incomprensible dudar...

Esta no es la primera vez que se especula tras el resultado del Premio Planeta. ¿Cuáles son los mecanismos que fallan?

–Hay un mecanismo que falla, y mucho: la forma de pensar de los escritores argentinos y el mundo que hay a su alrededor.

¿En su opinión, entonces, el problema no está en las bases ni en la organización del premio?

–Para mí, está afuera. El Premio Planeta genera a su alrededor una serie de movimientos absolutamente irracionales e incomprensibles. En otros países con un gran mercado de lectores, como Estados Unidos, los escritores se presentan a los concursos con total naturalidad y hacen declaraciones que en Argentina serían indignantes, como por ejemplo: "Yo me presenté única y exclusivamente por el dinero".

¿Nada de esto hará que *Plata quemada* tenga un lector menos, entonces?

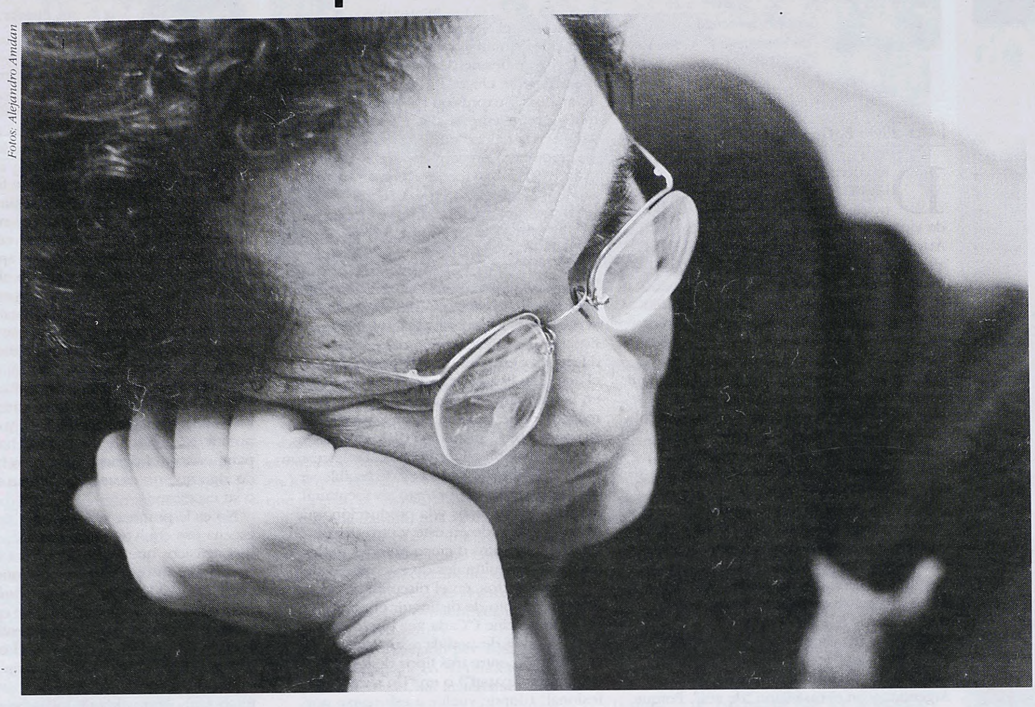
–Creo que al revés: lamentablemente, va a generar lectores. Pero de ninguna manera esto afecta a Piglia, ni a la circulación de su obra, ni al éxito que espero que tenga *Plata quemada*. Esperemos a que el libro esté en la calle y los lectores dirán quién tiene razón.♣

¿Usted o algún otro directivo de la editorial le sugirió a Piglia que se presentara?
"No lo hemos hecho pero tampoco lo descartamos. Nosotros les sugerimos a muchos autores que se presenten".

HABLA RICARDO PIGLIA

“No sé qué hace Planeta”

Fotos: Alejandro Amdan



Miguel Russo

Recuerda la fecha exacta en que presentó su novela al concurso?

–No, pero no sé si tiene importancia. Mi conclusión fue: tengo una novela escrita como la quise escribir y está ese concurso abierto.

¿La llevó usted mismo?

–Bueno... la mandé, ésa es la cuestión. Me dieron un numerito. Qué sé yo, es muy bochornoso andar diciendo esto.

¿Cree que su novela llegó directamente a las diez finalistas?

–Los que me acusan de fraude, insinúan que mi novela se filtró, como si fuera Leguisamo, entre los casi 400 manuscritos para quedar entre los diez primeros. Una de dos: o el jurado de preselección leyó mi manuscrito, les gustó y de inmediato pensó que podía llegar a ser finalista, o el jurado de preselección debe ser acusado de algo. En ninguno de los dos casos se me debe preguntar a mí cómo operó ese jurado de preselección.

El seudónimo del título, ¿alude exclusivamente a la novela?

–Yo hago literatura por amor al arte, es el único motivo por el que escribo. Ahora, que yo haga literatura por amor al arte no quiere decir que los escritores no tengamos que hablar del dinero. ¡Vaya a saber uno los motivos que tienen en la revista *trespuntos* [que publicó una entrevista a Piglia en su último número] para decir eso que dicen! Pero es evidente que se la agarraron conmigo, no con el Premio Planeta. Me la tenían jurada, quizás desde el momento que dije que no me gustaban los intelectuales que habían colaborado con revistas en la época del alfonsinismo. En la Argentina las cuentas se pagan siempre desplazadas. Yo conozco muy bien a quienes están detrás de esa revista, sé muy bien lo que piensan. Lo que ellos intentaron es usar un estereotipo y provocar el escándalo. Cualquier cosa que yo diga parece tendiente a alimentar esa lógica del estereotipo y del escándalo. ¡Hasta parece manipulada por mí, para vender más libros! El efecto es que se va a hablar más de la novela. Y entonces aparecen algunos que dicen que soy yo el que promovió un escándalo para vender ejemplares.

Sin embargo, en números anteriores de la misma revista se hablaba de los grandes escritores argentinos: Saer, Rivera, Aira y usted...

–Esa es una de las humillaciones más grandes que he soportado, que estos tarados vengan a decidir quiénes son los escritores mayores... ¡Qué saben de literatura estos tipos! Eso es una tontera que cualquiera que tenga una relación seria con la literatura no puede tener en cuenta. Eso es más humillante, desde el punto de vista literario, que las opiniones del último número que si bien son calumniantes son francas. ¡Que me saquen ya de esa lista, por favor!

El Premio Planeta estaba bastante devaluado. Muchas veces se habló de los arreglos anteriores a la entrega del premio. Con toda esa historia, ¿pensaba seriamente que podía no ganar?

–Por supuesto, si no estaría loco. Un escritor que cree que, si manda un libro a un concurso, lo gana, es un escritor que tiene el síndrome Sabato. Es lo mismo que la discusión sobre el canon: todos los escritores argentinos quieren estar dentro del canon, y hay quienes se ofenden por no estar en los cánones de algún estúpido.

La editorial Planeta prefiere minimizar el hecho. ¿Se siente solo frente a esta acusación?

–No, para nada. Sencillamente no sé lo que está haciendo Planeta. Sólo digo: la política que tiene Planeta en relación con el mercado, o la política que tiene en relación con los libros, no es la política que yo tengo. Yo vivo en la Argentina y publico en Planeta, pero eso no quiere decir que comparta el modelo de literatura que está tratando de imponer la editorial Planeta. Si el Premio Planeta es un premio manipulado, es una discusión que la gente de la cultura tendría que investigar. No me pueden poner a mí como responsable de una situación en la que lo único que hice fue escribir una novela y presentarla en un concurso con seudónimo, por si no ganaba.

> **“Si el premio Planeta es un premio manipulado, es una discusión que la gente de la cultura tendría que investigar. No me pueden poner a mí como responsable”.**

Usted tenía un contrato previo firmado con Planeta por 100.000 dólares. ¿Esa suma involucraba sus obras futuras?

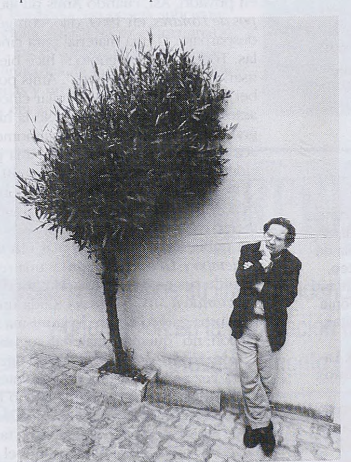
–No. Pero explicar estas cosas es también una parodia. Todos saben que yo publico un libro cada diez años. Hubo una oferta de Espasa Calpe y Seix Barral (no de Planeta), cuando yo publicaba mis libros en Sudamericana: por la reedición de toda mi obra y una opción sobre mis libros futuros. Eso sencillamente significa que Planeta tiene la opción sobre esos libros, cuando yo los termino de escribir.

Por *Plata quemada*, entonces, ¿no tenía ningún tipo de contrato ni anticipo?

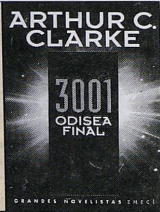
–En absoluto. Lo que sí era lógico es que, si no ganaba el concurso, o no me presentaba, o decidía publicarlo antes de irme a los Estados Unidos, Planeta lo iba a editar. Eso no quiere decir que cada novela que escriba y decida presentar a un concurso, Planeta esté obligada a hacerme ganar. Lo más divertido es que pareciera que lo que está implícito es que yo no merezco el premio. Esa discusión me parece más interesante.

El planteo es por qué se presenta usted a ese concurso...

–No entiendo dónde está el problema en que yo me presente a un concurso. Como si fuese un escritor que está para otras cosas, no para un mero concurso de Planeta. Mandar a un concurso es un acto de arrojo: hay que sufrir la humillación de ganarlo. Es decir necesito plata, sufrir la humillación de aceptar públicamente que uno necesita plata.♣







Cinco tips para salir del paso
(Para comentar sin leer)

3001, ODISEA FINAL
Arthur C. Clarke.
Emecé, Buenos Aires.
1997. 304 páginas. $15

Versión visceral: Un libro emotivo desde el título (*Odisea final* significa que, en serio, el monolito negro no volverá a aparecer en la luna) hasta las imperdibles secciones “Fuentes y agradecimientos” y sobre todo “Despedida” en las que Clarke revela la cocina de la saga que empezó en *2001*.

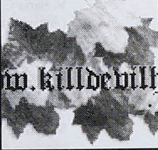
Versión literaria: Tiene las ventajas de ser un producto tardío de la era clásica de la ciencia ficción. Sin desaprovechar sus conocimientos científicos sobre física, matemática y el espacio exterior (Clarke es el autor favorito de los astronautas, cuya asociación mundial le otorgó una medalla al mérito), se modernizó mediante la aplicación de técnicas de “suspense” y un humor contenido, levemente paródico.

Versión políticamente correcta: Didáctico y apabullante a la hora de procesar la masa de información sobre satélites, galaxias y otros objetos que pueblan el espacio infinito, pero en definitiva la carga de fe está puesta en la raza humana; hay confianza en una evolución de valores. Pasarán más de mil años, pero no habrán sido en vano.

Versión global: “*3001, Odisea final* es una proeza de ingenio que responde, de manera concluyente, a las preguntas que excitaron la imaginación de una generación entera” (inmejorable definición de Edwin Aldrin, astronauta de la Apolo 11).

Versión del sentido común: La fama de los grandes autores del futuro suele quedar anclada, paradójicamente, en algún remoto sitio del pasado. La reiteración de motivos y libros (*2010: Odisea dos, 2061: Odisea Tres*) lo torna apto para regalar a seguidores consecuentes.





WEBEANDO
Por J.I.B.

Kill Devil Hill es el “Café Literario más grande del mundo”. Y el menú está organizado alrededor de una serie de “campfires”, que serían algo así como carteleras virtuales en los que se pueden “pinchar” preguntas, respuestas y mensajes varios para que sean leídos por otros (como quedan ahí pinchadas, se pueden consultar en cualquier momento). Una vez conectados con *Kill Devil Hill*, hay que clickear en “The World’s Largest Literary Cafe”, donde está el índice de los más de 50 “campfires” dedicados a autores, temas y libros: de Shakespeare, los griegos y la Biblia a T. S. Eliot, Tolkien y la Generación X.

Los temas de las preguntas, respuestas y discusiones son de lo más variado: conviven fanáticos de los autores, gente que evacúa dudas y desesperados universitarios. Así es posible encontrarse con discusiones sobre la “grandeza” de Gatsby; una tesis sobre el existencialismo en Moby Dick; un paralelo entre Holden Caulfield y Bob Dylan. Hay también “campfires” para rastrear e intercambiar datos sobre rarezas literarias, distintas revoluciones y guerras. Además, análisis y discusiones sobre el poema y el poeta del día (de Eliot, Yeats a Blake y más que aceptables traducciones de Lorca), y chats organizados por cada “campfire”. La dirección es **http:// www.killdevilhill.com.**

BOCA DE URNA

Ficción

1 Aves de presa,
Wilbur Smith
(Emecé, $25)

2 Quinteto de Buenos Aires,
Manuel Vázquez Montalbán
(Planeta, $19)

3 La matriz del infierno,
Marcos Aguinis
(Sudamericana, $22)

4 El albergue de las mujeres tristes,
Marcela Serrano
(Alfaguara, $20)

5 Ordenes presidenciales,
Tom Clancy
(Sudamericana, $28)

6 Sarmiento y sus fantasmas,
Félix Luna
(Atlántida, $22)

7 Las nubes,
Juan José Saer
(Seix Barral, $16)

8 El Anatomista,
Federico Andahazi
(Planeta, $17)

9 La mujer de Strasser,
Héctor Tizón
(Perfil libros, $16)
10 Cromosoma 6,
Robin Cook
(Emecé, $20)

No ficción

1 El amor inteligente,
Enrique Rojas
(Planeta, $17)

2 Aurelia Vélez,
Araceli Bellotta
(Planeta, $17)

3 Noche tras noche,
Viviana Gorbato
(Atlántida, $16,90)

4 Los farsantes,
Gabriel Pasquini y Graciela Mochkofsky
(Sudamericana, $14)

5 Che, una vida revolucionaria,
Jon Lee Anderson
(Emecé, $35)

6 Psicología del autoengaño,
Daniel Goleman
(Atlántida, $19,90)

7 Orar, su pensamiento espiritual,
La Madre Teresa
(Planeta, $15)

8 ¿Podremos vivir juntos?,
Alain Touraine
(Fondo de Cultura, $21)

9 La filosofía, una invitación a pensar,
Jaime Barylko
(Planeta, $18)

10 Horóscopo Chino 1998,
Ludovica Squirru
(Atlántida, $12,90)

Librerías consultadas: Angel Martínez, Ateneo, Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Interlibros, La Compañía de los Libros, Librerío, Norte, Prometeo, Santa Fe, Tomás Pardo, Yenny; Boutique del Libro (Lomas de Zamora); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Rayuela, Rubén Libros (Córdoba); Ameghino, Homo Sapiens, Laborde, La Nueve de Julio, Ross, Técnica (Rosario); Feria del Libro (Tucumán).
Nota: Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados.

Denso y leve



CADA VEZ QUE DECIMOS ADIOS
John Berger, traducción de Graciela Speranza
Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1997. $20

Elvio E. Gandolfo

Dice Berger que Kundera rechaza la idea de Dios porque ningún Dios podría haber concebido una forma de vida en la que fuera necesario cagar. Acto seguido comenta que se trata de una afrenta típicamente elitista, porque "transforma la repugnancia moral en shock moral, ejercicio muy caro a las elites". Es el prólogo intelectual, citable, al hecho narrado de que, una vez al año, como vive lejos de las grandes y pequeñas ciudades, tiene que enterrar "la mierda de todo el año (...) de mi familia y de los amigos que nos visitan". Ese acto, el esfuerzo físico de llenar una carretilla y volcarla en un pozo cavado *ad hoc* tiene una fecha precisa: mayo. Porque "antes de mayo, se corre el riesgo de que esté congelada y más tarde llegan las moscas". A partir de esa primera página, el recorrido concreto, personal, presente, repetido, se proyecta en mil ramificaciones. El equilibrio es perfecto entre el ensayo, en la vieja acepción de búsqueda libre, y la narración, en su capacidad de estructura y traducción de la experiencia.

Es una maravilla que este libro cambiante, a la vez denso y leve, con dos docenas de textos sobre distintos temas, aparezca en Argentina y en el castellano "de acá". Porque la correspondencia con la forma de escribir (más que de hablar) de un lugar colabora a transmitir el sólido estilo de Berger.

Los textos más flojos del libro tienen que ver con lo político en el sentido lato, directo. Tanto en el texto sobre mineros que lo abre, como en el poema dedicado a Orlando Letelier, como en el trabajo sobre la caída del muro y la Unión Soviética, Berger se muestra idealista y simplista, estéticamente chato, sin el poderoso poder de análisis y expresión de cuando se refiere, por ejemplo, al arte, o a su propia vida, o a la ciudad de París. Son palabras que requieren preconvencidos, y no modifican en nada lo que esos convencidos saben o sienten sobre esos hechos.

En ese sentido, tanto "Una fábula para Esopo" como "Un modo para compartir" son ejemplos contundentes de sus mejores virtudes. El primero parte de un cuadro de Velázquez para pasearse por los componentes básicos de la pintura (y por lo tanto la mirada, la expresión de lo visible) en España, la representación del paisaje, las diferencias entre el escepticismo original y el actual, y la importancia de la compasión en la literatura. En el segundo, describe la relación entre Jackson Pollock y su esposa, la pintora Lee Krasner, su diálogo creativo, y la catástrofe final de Pollock. Lo hace con una capacidad de síntesis y de establecer relaciones entre el contexto sociocultural, los datos biográficos y la producción, que lo han convertido en este y otros textos en uno de los cuatro o cinco grandes periodistas y críticos culturales de este medio siglo.

En esos textos, en el discutible pero generador intento de distinguir el aporte de un siglo de cine ("Cada vez que decimos adiós"), en la despedida a su "Madre", en la distinción entre tres tipos de dibujo ("Dibujo en papel") o en "Un secreto profesional" (donde vuelve a esforzarse por definir la esencia de lo pictórico) Berger dinamiza la cabeza, la percepción, y por lo tanto la producción de ideas del lector.♣

La nave d



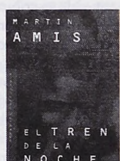
LAS NUBES
Juan José Saer
Seix Barral, Buenos Aires, 1997. $ 16.

Alan Pauls

No puede no haber algo de fábula –una moral irónica, la lastimada vocación de ejemplaridad con que un pesimista se niega a abdicar– en una novela cuyos protagonistas, que aprenden a degustar el siglo XIX junto con el universo, son médicos y se llaman, respectivamente, Doctor Weiss y Doctor Real. Custodiados por las sombras de sus nombres, los dos facultativos de *Las nubes* pasan por el libro de Saer como una extraña pareja de alegorías medievales, sólo que trastornadas por otra pareja que los vuelve, a la vez, anacrónicos y contemporáneos: la vasta demencia del horizonte pampeano y el desierto frágil, sin bordes, de algo que no es un país sino su víspera o su espejismo.

No es la primera vez que Saer pone en escena ese equívoco coloquio de hipoacúsicos que bailan el saber (*Weiss*) y lo real. Lo que es relativamente nuevo, en cambio, es el territorio que *Las nubes* elige para dibujar los malabarismos de esa conversación huidiza: la llanura argentina en 1809. ¿Qué es ese paisaje si no el colmo de una geografía virtual, un escenario abstracto donde el accidente es ley y el azar –el terco azar– la medida de todas las cosas? Fieles a la obstinada epistemología que Saer viene refinando desde *El limonero real* (1974), el saber y lo real forman, en

Nada es lo que parece



POESÍA FRANCESA CONTEMPORÁNEA, 1940-1997.
Edición bilingüe, de Jorge Fondebrider.
Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1997.

Juan Forn

Una ambición aluvional y totalizante por plasmar La Gran Novela de Fin de Milenio parece distinguir a Martin Amis (junto a Salman Rushdie) de los demás escritores que irrumpieron en la escena británica a fines de los '70 (Barnes, McEwan, Swift, Ishiguro, Winterson, Boyd). Paralelamente a esa ambición, Rushdie y Amis han desdeñado siempre el ejercicio del eufemismo "a la británica" al hablar de libros propios o ajenos: prefieren confesar públicamente casi todo lo que piensan (y dicen) en privado. Así, cuando Amis publicó *Campos de Londres*, en 1989, dijo, con gélido desparpajo: "Tenía material para cinco novelas. Todavía me pregunto si hice bien en usarlo *todo* para este libro". Amis podría haber hecho una reflexión similar cinco años antes, a la salida de *Dinero*. No la hizo. La gran diferencia entre esos dos momentos acaso esté en la edad de Amis: a la publicación de *Campos de Londres* tenía 40 años.

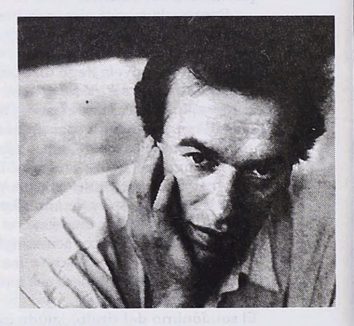
Desde entonces hasta la aparición de *El tren de la noche* hace un mes (simultáneamente en Londres y Buenos Aires), Amis había publicado dos novelas más (*La flecha en el tiempo* y *La información*) y una recopilación de sus ensayos y piezas periodísticas (*Visitando a Mrs. Nabokov*). Cada uno de estos libros parece salido de la misma preocupación: no "quemar" material, regularlo.

Con *El tren de la noche* Amis elige por primera vez ambientar una novela enteramente en Estados Unidos (ya había hecho lo mismo con su único libro de cuentos: *Los monstruos de Einstein*). A primera vista, también elige un "molde" norteamericano: el género negro. Su protagonista, una mujer policía, ex alcohólica, cuarentona, llamada Mike Hoolihan, debe investigar un crimen complejo: el aparente suicidio de la hija de su jefe. No es una tarea fácil. Hoolihan le debe mucho a su jefe: gracias a él, a su esposa y a la joven difunta, dejó de beber, encarriló su vida. Y ahora el jefe le exige, como pago, que Hoolihan se encargue de la investigación. Como suele suceder en las novelas de Amis, nada es lo que parece. Pero no a la manera del policial negro. Eso es quizá lo más sugestivo de esta novela: usar una premisa típica del género (nada es lo que parece) precisamente para "transgredirlo".

Para empezar, la autopsia revela que la víctima se disparó tres veces en la cabeza. Hay más: el cuerpo aparece desnudo. Pero, en vida, la bellísima Jennifer Rockwell era demasiado pudorosa: ni siquiera usaba bikini. ¿Cómo pudo dispararse tres balazos en la cabeza una joven licenciada en física que era la alegría de vivir personificada, en su trabajo, con su familia y en la vida íntima con su pacífico novio matemático?

Amis trata el suicidio como un asesinato: su detective elabora una lista de sospechosos (que incluye también a la víctima como uno de los potenciales culpables del hecho) y comienza la investigación. A partir de entonces el libro abandona poco a poco las premisas del género para convertirse en una reflexión sobre el trabajo policial (y el mundo de los policías) y una reflexión sobre el suicidio, en el contexto del fin de milenio. En otras palabras: bienvenidos a Amislandia.

La lista de sospechosos (el novio de la víctima; el jefe; un presunto amante; una vieja amiga) es analizada paso a paso por Hoolihan, paralelamente a la lista de presuntos motivos de suicidio. Pero, paso a paso, detective y lector van quedándose con menos sospechosos y motivos posibles. Y con más información (vívida, dramática) del mundo privado y profesional de Hoolihan y de la difunta Jennifer. Uno y otro mundo están igual de vacíos: el de Jennifer, porque está muerta; el de Hoolihan, porque le resulta más y más intolerable estar viva frente a todo aquello que le muestra la muerte de Jennifer. No es que los mejores momentos de *El tren de la noche* ocurran en los márgenes de la trama central, sino que la trama se adelgaza (voluntariamente) para dar más espacio a esa densidad.



El lector retorna a la superficie, luego del final de la novela, como de una excursión por la contracara de una novela policial. Porque, en última instancia, *El tren de la noche* se parece más a un docu mental de un caso policial que a una novela negra. Amis ha visitado el género como un documentalista, más que como un novelista. Un documental hace lo que puede con una realidad "dada": sus logros se miden de acuerdo a la profundidad con que permite mirar los pliegues menos visibles de esa realidad, y las hipótesis que suscitan esos pliegues. Sus limitaciones están irremediablemente en el remate: todo documental vuelve, en el final, al principio: como una rotonda, como una serpiente que se muerde la cola. Un documental no puede corregir la realidad porque se limita a contarla como fue. Una novela, en cambio, *genera* realidad a medida que se desenvuelve. He ahí la diferencia: *El tren de la noche* no está basado en un caso real, aunque lo parezca. *Dinero* y *Campos de Londres*, en cambio, parecen abrumadoramente reales, aunque hayan surgido por entero de la mente de Amis.♣

BOCA DE URNA

Ficción

1 Aves de presa,
Wilbur Smith
(Emecé, $25)

2 Quinteto de Buenos Aires,
Manuel Vázquez Montalbán
(Planeta, $19)

3 La matriz del infierno,
Marcos Aguinis
(Sudamericana, $22)

4 El albergue de las mujeres tristes,
Marcela Serrano
(Alfaguara, $20)

5 Ordenes presidenciales,
Tom Clancy
(Sudamericana, $28)

6 Sarmiento y sus fantasmas,
Félix Luna
(Atlántida, $22)

7 Las nubes,
Juan José Saer
(Seix Barral, $16)

8 El Anatomista,
Federico Andahazi
(Planeta, $17)

9 La mujer de Strasser,
Héctor Tizón
(Perfil libros, $16)

10 Cromosoma 6,
Robin Cook
(Emecé, $20)

No ficción

1 El amor inteligente,
Enrique Rojas
(Planeta, $17)

2 Aurelia Vélez,
Araceli Bellotta
(Planeta, $17)

3 Noche tras noche,
Viviana Gorbato
(Atlántida, $16,90)

4 Los farsantes,
Gabriel Pasquini y Graciela Mochkofsky
(Sudamericana, $14)

5 Che, una vida revolucionaria,
Jon Lee Anderson
(Emecé, $35)

6 Psicología del autoengaño,
Daniel Goleman
(Atlántida, $19,90)

7 Orar, su pensamiento espiritual,
La Madre Teresa
(Planeta, $15)

8 ¿Podremos vivir juntos?,
Alain Touraine
(Fondo de Cultura, $21)

9 La filosofía, una invitación a pensar,
Jaime Barylko
(Planeta, $18)

10 Horóscopo Chino 1998,
Ludovica Squirru
(Atlántida, $12,90)

Librerías consultadas: Angel Martínez, Ateneo, Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Interlibros, La Compañía de los Libros, Librerío, Norte, Prometeo, Santa Fe, Tomás Pardo, Yenny; Boutique del Libro (Lomas de Zamora); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Rayuela, Rubén Libros (Córdoba); Ameghino, Homo Sapiens, Laborde, La Nueve de Julio, Ross, Técnica (Rosario); Feria del Libro (Tucumán).
Nota: Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados.

Denso y leve



CADA VEZ QUE DECIMOS ADIOS
John Berger, traducción de Graciela Speranza
Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1997. $20

Elvio E. Gandolfo

Dice Berger que Kundera rechaza la idea de Dios porque ningún Dios podría haber concebido una forma de vida en la que fuera necesario cagar. Acto seguido comenta que se trata de una afrenta típicamente elitista, porque "transforma la repugnancia moral en shock moral, ejercicio muy caro a las elites". Es el prólogo intelectual, citable, al hecho narrado de que, una vez al año, como vive lejos de las grandes y pequeñas ciudades, tiene que enterrar "la mierda de todo el año (...) de mi familia y de los amigos que nos visitan". Ese acto, el esfuerzo físico de llenar una carretilla y volcarla en un pozo cavado *ad hoc* tiene una fecha precisa: mayo. Porque "antes de mayo, se corre el riesgo de que esté congelada y más tarde llegan las moscas". A partir de esa primera página, el recorrido concreto, personal, presente, repetido, se proyecta en mil ramificaciones. El equilibrio es perfecto entre el ensayo, en la vieja acepción de búsqueda libre, y la narración, en su capacidad de estructura y traducción de la experiencia.

Es una maravilla que este libro cambiante, a la vez denso y leve, con dos docenas de textos sobre distintos temas, aparezca en Argentina y en el castellano "de acá". Porque la correspondencia con la forma de escribir (más que de hablar) de un lugar colabora a transmitir el sólido estilo de Berger.

Los textos más flojos del libro tienen que ver con lo político en el sentido lato, directo. Tanto en el texto sobre mineros que lo abre, como en el poema dedicado a Orlando Letelier, como en el trabajo sobre la caída del muro y la Unión Soviética, Berger se muestra idealista y simplista, estéticamente chato, sin el poderoso poder de análisis y expresión de cuando se refiere, por ejemplo, al arte, o a su propia vida, o a la ciudad de París. Son palabras que requieren preconvencidos, y no modifican en nada lo que esos convencidos saben o sienten sobre esos hechos.

En ese sentido, tanto "Una fábula para Esopo" como "Un modo para compartir" son ejemplos contundentes de sus mejores virtudes. El primero parte de un cuadro de Velázquez para pasearse por los componentes básicos de la pintura (y por lo tanto la mirada, la expresión de lo visible) en España, la representación del paisaje, las diferencias entre el escepticismo original y el actual, y la importancia de la compasión en la literatura. En el segundo, describe la relación entre Jackson Pollock y su esposa, la pintora Lee Krasner, su diálogo creativo, y la catástrofe final de Pollock. Lo hace con una capacidad de síntesis y de establecer relaciones entre el contexto sociocultural, los datos biográficos y la producción, que lo han convertido en este y otros textos en uno de los cuatro o cinco grandes periodistas y críticos culturales de este medio siglo.

En esos textos, en el discutible pero generador intento de distinguir el aporte de un siglo de cine ("Cada vez que decimos adiós"), en la despedida a su "Madre", en la distinción entre tres tipos de dibujo ("Dibujo en papel") o en "Un secreto profesional" (donde vuelve a esforzarse por definir la esencia de lo pictórico) Berger dinamiza la cabeza, la percepción, y por lo tanto la producción de ideas del lector.♣

La nave de los locos



LAS NUBES
Juan José Saer
Seix Barral, Buenos Aires, 1997. $ 16.

Alan Pauls

No puede no haber algo de fábula –una moral irónica, la lastimada vocación de ejemplaridad con que un pesimista se niega a abdicar– en una novela cuyos protagonistas, que aprenden a degustar el siglo XIX junto con el universo, son médicos y se llaman, respectivamente, Doctor Weiss y Doctor Real. Custodiados por las sombras de sus nombres, los dos facultativos de *Las nubes* pasan por el libro de Saer como una extraña pareja de alegorías medievales, sólo que trastornadas por otra pareja que los vuelve, a la vez, anacrónicos y contemporáneos: la vasta demencia del horizonte pampeano y el desierto frágil, sin bordes, de algo que no es un país sino su víspera o su espejismo.

No es la primera vez que Saer pone en escena ese equívoco coloquio de hipoacúsicos que bailan el saber (*Weiss*) y lo real. Lo que es relativamente nuevo, en cambio, es el territorio que *Las nubes* elige para dibujar los malabarismos de esa conversación huidiza: la llanura argentina en 1809. ¿Qué es ese paisaje si no el colmo de una geografía virtual, un escenario abstracto donde el accidente es ley y el azar –el terco azar– la medida de todas las cosas? Fieles a la obstinada epistemología que Saer viene refinando desde *El limonero real* (1974), el saber y lo real forman, en *Las nubes*, una pareja estrábica, unida por el escándalo de una reciprocidad que sólo dura el tiempo necesario para consumar una pasión exclusiva: la traición.

Saer, que ya en *La ocasión* (1986) había tomado de punto las veleidades del positivismo, arremete ahora con la disciplina psiquiátrica, o con ese magma de harapos paracientíficos que a principios del siglo XIX podía aspirar a la categoría psiquiátrica. Sin embargo, también como en *La ocasión*, la pertinencia histórica no es aquí otra cosa que la coartada perfecta para su enrarecimiento. Como Laings o Coopers *avant la lettre*, así de intrépidos y también de experimentales, Weiss y Real –el maestro y su discípulo dilecto– fundan toda su autoridad sobre los locos que tienen a cargo en dos expedientes líricos, teñidos de un humanismo que suena casi como una parodia de tolerancia: un repertorio de delicadas descripciones clínicas (el "caso" como pequeña apoteosis excéntrica), un escepticismo radical sobre el alcance del saber psiquiátrico. Ya de entrada, con la exposición que Real hace del método y la escuela de su maestro, *Las nubes* disipa cualquier posible malentendido: salvo el arte de narrar, que aun así tampoco les es del todo ajeno, los pasajeros de esta versión autóctona de la nave de los locos no tienen nada que envidiar a sus timoneles.

La razón es simple, nítida, filosa como una alucinación: *Las nubes* es una novela iniciática, pero la epopeya que narra esa travesía pampeana no es la del saber sino la del mundo, o la de ese páramo liso, sin aristas -pura confabulación de longitudes y latitudes–, que una imaginación insolada toma por el mundo. Quien aprende, en *Las nubes*, es lo Real. No tanto el doctor homónimo, escrupuloso y atónito como un niño irremediable, sino esos bloques de espacio-tiempo que en las novelas de Saer suelen usurpar el lugar de lo Real. Es el gran momento extático de la novela, su acontecimiento capital: el doctor Real, a caballo junto a una laguna, es literalmente obnubilado por la hora del día y el lugar en los que el azar lo ha detenido. El sol que calcina, el silencio, el horizonte sin límites de la llanura, una ausencia tal de movimiento que es casi una frenética aceleración: el personaje, como centrifugado por el prodigio, prácticamente desaparece. Todo se ha vuelto real –el doctor incluido–: el mundo, por primera vez en la novela, aprende a ser otro.



JUAN JOSE SAER, DESPUÉS DE *LA PEQUISA*, SE TRASLADA A LA GEOGRAFIA VIRTUAL DE LA LLANURA ARGENTINA EN 1809 PARA NARRAR, SEGUIDOR, EL VIAJE INICIATICO DE WEISS Y REAL.

En una larga digresión perezosa que *Página/30* publicará en su número de enero, Saer recogió, sin agacharse demasiado, un reclamo compartido por algunos lectores: *Las nubes* terminaba demasiado pronto. En efecto: ¿cómo seguir después de esa milagrosa obnubilación, que parece plegar la novela y empujarla al borde de la afonía, incluso de la literatura misma? Y sin embargo Saer sigue, obstinado, como sigue a lo largo de otras cincuenta páginas el doctor Real, que completa su viaje iniciático y deja las últimas huellas en la tierra baldía –pura urgencia póstuma– donde ellector se desampara para siempre. "En esa intemperie que, lo repito, es la de todos los hombres, pero de la que yo quiero, no sé por qué, sacar textos, ha de comenzar, a mi juicio, el trabajo de narración", escribe en *Narrathon* (1973), uno de los ensayos compilados en *El concepto de ficción*. ¿Hay acaso, en la literatura argentina contemporánea, un escritor tan *seguidor* como él? Con la economía perspicaz de un beduino, como Osuna –el baqueano de *Las nubes*, que lee la llanura como un libro secreto–, Saer, programático y rumiante, sigue rastreando las pistas invisibles de la intemperie.♣

¿COMO ESTUVE?

A confesión de parte...

Plaza & Janés distribuirá en breve *Afrodita*, el nuevo libro de **Isabel Allende**, escritora que no conoció el fracaso en su carrera literaria, según le respondió al periodista Jorge Cónsole, en una entrevista realizada en Madrid que reprodujo *La Maga* en su número 5 de noviembre pasado.

En efecto, *La casa de los espíritus* "abrió un camino, una puerta que permitió que los demás libros fueran publicados y que fuera lentamente creciendo un público lector". Filmada por Bille August, a *La casa de los espíritus*, versión película, le siguió *De amor y de sombra*, realizada por Betty Kaplan. No hay supermercado en el que falten los libros de la Allende, y pocas dudas hay de que *Afrodita* se convierta en número uno de ventas, a pesar de que la autora lo haya descripto como "un disparate", aceptando la definición de un periodista. "El libro ni siquiera tiene un índice, porque no es un libro de cocina, no es un libro de recetas para buscar qué cocinar. Este libro es como una conversación en las que se cuentan historias, se narran costumbres y se reflexiona sobre el placer y los sentidos. Aunque, como dijo el periodista Tico Medina, 'este libro es un disparate'", declaró a Cónsole.

No es la única perla de la nota. Curiosa colección de cuentos, consejos y recetas afrodisíacas, *Afrodita* es descripta por la autora como "una experiencia muy linda, que sirvió para sacarme del largo duelo en el que estaba desde la muerte de mi hija Paula". ¿En qué consistió esa experiencia que tuvo el poder de arrancarla de semejante dolor y, de paso, convertirse en otro éxito, titulado con notable originalidad *Paula*? "Encontré la mayor parte de la información en el barrio gay de San Francisco, en las tiendas de pornografía, donde aprendí algunas cuantas cosas", dice la autora. Para ir a las tiendas eróticas se disfrazaba, porque al principio le daba un poco de pudor. "Pero después me solté. Ahora tengo la casa llena de estos libros y manuales ilustrados, a tal punto que mis nietos hacen casitas con ellos".

También llamó a Chile a su madre, gran cocinera, y la puso a trabajar. "Al principio lo tomó con cierta reticencia, pero luego se fue apasionando. Se vino con mi padrastro Ramón a California y cocinaron durante dos meses. Probamos la mayor parte de las recetas. El resultado fue que, al cabo de todo ese tiempo de comida afrodisíaca, mi pobre padrastro de 81 años fue a parar al hospital y mi marido andaba dando saltitos detrás de la puerta."

Años atrás, Allende había declarado: "Si no puedo escribir más, no importa: haré empanadas". Lástima que el repulgue no se le haya dado bien, y fruto de esa frustración es esta *Afrodita*, y una nueva historia en la que está trabajando pero sobre la que no suelta palabra porque es supersticiosa, confiesa.

Nada es lo que parece

POESÍA FRANCESA CONTEMPORÁNEA, 1940-1997.
Edición bilingüe, de Jorge Fondebrider.
Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1997.

Juan Forn

Una ambición aluvional y totalizante por plasmar La Gran Novela de Fin de Milenio parece distinguir a Martin Amis (junto a Salman Rushdie) de los demás escritores que irrumpieron en la escena británica a fines de los '70 (Barnes, McEwan, Swift, Ishiguro, Winterson, Boyd). Paralelamente a esa ambición, Rushdie y Amis han desdeñado siempre el ejercicio del eufemismo "a la británica" al hablar de libros propios o ajenos: prefieren confesar públicamente casi todo lo que piensan (y dicen) en privado. Así, cuando Amis publicó *Campos de Londres*, en 1989, dijo, con gélido desparpajo: "Tenía material para cinco novelas. Todavía me pregunto si hice bien en usarlo *todo* para este libro". Amis podría haber hecho una reflexión similar cinco años antes, a la salida de *Dinero*. No la hizo. La gran diferencia entre esos dos momentos acaso esté en la edad de Amis: a la publicación de *Campos de Londres* tenía 40 años.

Desde entonces hasta la aparición de *El tren de la noche* hace un mes (simultáneamente en Londres y Buenos Aires), Amis había publicado dos novelas más (*La flecha en el tiempo* y *La información*) y una recopilación de sus ensayos y piezas periodísticas (*Visitando a Mrs. Nabokov*). Cada uno de estos libros parece salido de la misma preocupación: no "quemar" material, regularlo.

Con *El tren de la noche* Amis elige por primera vez ambientar una novela enteramente en Estados Unidos (ya había hecho lo mismo con su único libro de cuentos: *Los monstruos de Einstein*). A primera vista, también elige un "molde" norteamericano: el género negro. Su protagonista, una mujer policía, ex alcohólica, cuarentona, llamada Mike Hoolihan, debe investigar un crimen complejo: el aparente suicidio de la hija de su jefe. No es una tarea fácil. Hoolihan le debe mucho a su jefe: gracias a él, a su esposa y a la joven difunta, dejó de beber, encarriló su vida. Y ahora el jefe le exige, como pago, que Hoolihan se encargue de la investigación. Como suele suceder en las novelas de Amis, nada es lo que parece. Pero no a la manera del policial negro. Eso es quizá lo más sugestivo de esta novela: usar una premisa típica del género (nada es lo que parece) precisamente para "transgredirlo".

Para empezar, la autopsia revela que la víctima se disparó tres veces en la cabeza. Hay más: el cuerpo aparece desnudo. Pero, en vida, la bellísima Jennifer Rockwell era demasiado pudorosa: ni siquiera usaba bikini. ¿Cómo pudo dispararse tres balazos en la cabeza una joven licenciada en física que era la alegría de vivir personificada, en su trabajo, con su familia y en la vida íntima con su pacífico novio matemático?

Amis trata el suicidio como un asesinato: su detective elabora una lista de sospechosos (que incluye también a la víctima como uno de los potenciales culpables del hecho) y comienza la investigación. A partir de entonces el libro abandona poco a poco las premisas del género para convertirse en una reflexión sobre el trabajo policial (y el mundo de los policías) y una reflexión sobre el suicidio, en el contexto del fin de milenio. En otras palabras: bienvenidos a Amislandia.

La lista de sospechosos (el novio de la víctima; el jefe; un presunto amante; una vieja amiga) es analizada paso a paso por Hoolihan, paralelamente a la lista de presuntos motivos de suicidio. Pero, paso a paso, detective y lector van quedándose con menos sospechosos y motivos posibles. Y con más información (vívida, dramática) del mundo privado y profesional de Hoolihan y de la difunta Jennifer. Uno y otro mundo están igual de vacíos: el de Jennifer, porque está muerta; el de Hoolihan, porque le resulta más y más intolerable estar viva frente a todo aquello que le muestra la muerte de Jennifer. No es que los mejores momentos de *El tren de la noche* ocurran en los márgenes de la trama central, sino que la trama se adelgaza (voluntariamente) para dar más espacio a esa densidad.

El lector retorna a la superficie, luego del final de la novela, como de una excursión por la contracara de una novela policial. Porque, en última instancia, *El tren de la noche* se parece más a un docu mental de un caso policial que a una novela negra. Amis ha visitado el género como un documentalista, más que como un novelista. Un documental hace lo que puede con una realidad "dada": sus logros se miden de acuerdo a la profundidad con que permite mirar los pliegues menos visibles de esa realidad, y las hipótesis que suscitan esos pliegues. Sus limitaciones están irremediablemente en el remate: todo documental vuelve, en el final, al principio: como una rotonda, como una serpiente que se muerde la cola. Un documental no puede corregir la realidad porque se limita a contarla como fue. Una novela, en cambio, *genera* realidad a medida que se desenvuelve. He ahí la diferencia: *El tren de la noche* no está basado en un caso real, aunque lo parezca. *Dinero* y *Campos de Londres*, en cambio, parecen abrumadoramente reales, aunque hayan surgido por entero de la mente de Amis.♣

HALLAZGO

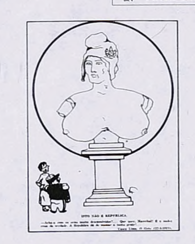
El fracaso de la República

Hilda Sábato

No es frecuente que en nuestro país se editen escritos sobre historia, cultura, estudios sociales, producidos en el Brasil y traducidos del portugués. Tenemos que celebrar, entonces, la iniciativa de la Universidad de Quilmes de publicar *La formación de las almas. El imaginario de la república en el Brasil*, un libro apasionante de un historiador excepcional: José Murilo de Carvalho. "La batalla por el imaginario popular republicano", tal es, en palabras de su autor, el tema central de esta obra. Si "la elaboración de un imaginario es parte integrante de la legitimación de cualquier régimen político", ¿cómo procedió la República Brasileña instaurada en 1889 para incidir sobre el imaginario social y cuáles fueron los resultados de ese proceso? Más que las ideologías o los proyectos que se pusieron en juego en la transición del Imperio a la nueva república, a Murilo de Carvalho le interesan los símbolos y los mitos construidos y utilizados por los republicanos y su recepción, aceptación o rechazo por parte del público; en suma, su eficacia política. Entre ellos, elige explorar los mitos del origen de la república y del héroe, la simbología de la figura femenina en las representaciones de la república, los símbolos nacionales constituidos por la bandera y el himno.

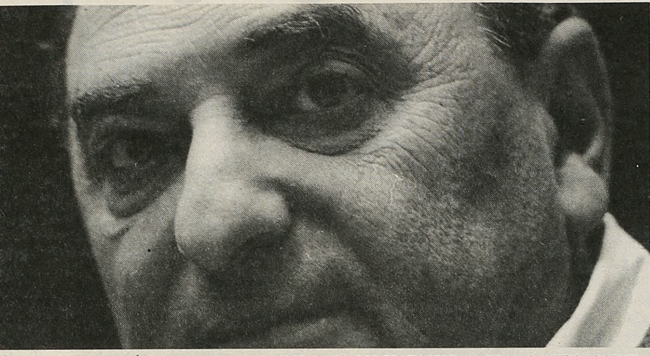
Estamos frente a un conjunto de tópicos propios de la renovada historia cultural, que se combinan con algunas de las preguntas que están en el centro de la historiografía política contemporánea. Como advertía Baczko "en el corazón mismo del imaginario social, en particular con el advenimiento y el desarrollo del Estado, se encuentra el problema del poder legítimo o, más bien, para ser más precisos, de las representaciones fundadoras de la legitimidad. Toda sociedad debe inventar e imaginar la legitimidad que le otorga al poder". En este caso, la implantación de la república.

Murilo de Carvalho resuelve de manera elegante a la vez que rigurosa la cuestión que tiene entre manos. Recorre los caminos elegidos de manera muy original, pues se apoya sobre todo en representaciones literarias y plásticas, para explorar tanto la construcción de una simbología como su recepción colectiva. De todo ello resulta un texto ajustado, preciso, con una economía de recursos heurísticos y de lenguaje que dan solidez al conjunto que no sólo apasiona sino, además, convence.



Este libro es, en realidad, la historia de un fracaso. Busca demostrar que "las corrientes republicanas no fueron capaces de crear un imaginario popular republicano" y lo logra a través de su interpretación de las dificultades de estas corrientes para forjar mitos y construir símbolos. Propone, también, una explicación de ese fracaso. En sus palabras, la República Brasileña "no poseía suficiente densidad popular para rehacer el imaginario nacional. Sus raíces sólo estaban arraigadas en sectores limitados de la población, en las capas educadas y urbanas. El grueso de la población le era ajeno, si no hostil".

e los locos



JUAN JOSE SAER, DESPUÉS DE *LA PEQUISA*, SE TRASLADA A LA GEOGRAFIA VIRTUAL DE LA LLANURA ARGENTINA EN 1809 PARA NARRAR, SEGUIDOR, EL VIAJE INICIATICO DE WEISS Y REAL.

Las nubes, una pareja estrábica, unida por el escándalo de una reciprocidad que sólo dura el tiempo necesario para consumar una pasión exclusiva: la traición.

Saer, que ya en *La ocasión* (1986) había tomado de punto las veleidades del positivismo, arremete ahora con la disciplina psiquiátrica, o con ese magma de harapos paracientíficos que a principios del siglo XIX podía aspirar a la categoría psiquiátrica. Sin embargo, también como en *La ocasión*, la pertinencia histórica no es aquí otra cosa que la coartada perfecta para su enrarecimiento. Como Laings o Coopers *avant la lettre*, así de intrépidos y también de experimentales, Weiss y Real –el maestro y su discípulo dilecto– fundan toda su autoridad sobre los locos que tienen a cargo en dos expedientes líricos, teñidos de un humanismo que suena casi como una parodia de tolerancia: un repertorio de delicadas descripciones clínicas (el "caso" como pequeña apoteosis excéntrica), un escepticismo radical sobre el alcance del saber psiquiátrico. Ya de entrada, con la exposición que Real hace del método y la escuela de su maestro, *Las nubes* disipa cualquier posible malentendido: salvo el arte de narrar, que aun así tampoco les es del todo ajeno, los pasajeros de esta versión autóctona de la nave de los locos no tienen nada que envidiar a sus timoneles.

La razón es simple, nítida, filosa como una alucinación: *Las nubes* es una novela iniciática, pero la epopeya que narra esa travesía pampeana no es la del saber sino la del mundo, o la de ese páramo liso, sin aristas -pura confabulación de longitudes y latitudes–, que una imaginación insolada toma por el mundo. Quien aprende, en *Las nubes*, es lo Real. No tanto el doctor homónimo, escrupuloso y atónito como un niño irremediable, sino esos bloques de espacio-tiempo que en las novelas de Saer suelen usurpar el lugar de lo Real. Es el gran momento extático de la novela, su acontecimiento capital: el doctor Real, a caballo junto a una laguna, es literalmente obnubilado por la hora del día y el lugar en los que el azar lo ha detenido. El sol que calcina, el silencio, el horizonte sin límites de la llanura, una ausencia tal de movimiento que es casi una frenética aceleración: el personaje, como centrifugado por el prodigio, prácticamente desaparece. Todo se ha vuelto real –el doctor incluido–: el mundo, por primera vez en la novela, aprende a ser otro.

En una larga digresión perezosa que *Página/30* publicará en su número de enero, Saer recogió, sin agacharse demasiado, un reclamo compartido por algunos lectores: *Las nubes* terminaba demasiado pronto. En efecto: ¿cómo seguir después de esa milagrosa obnubilación, que parece plegar la novela y empujarla al borde de la afonía, incluso de la literatura misma? Y sin embargo Saer sigue, obstinado, como sigue a lo largo de otras cincuenta páginas el doctor Real, que completa su viaje iniciático y deja las últimas huellas en la tierra baldía –pura urgencia póstuma– donde ellector se desampara para siempre. "En esa intemperie que, lo repito, es la de todos los hombres, pero de la que yo quiero, no sé por qué, sacar textos, ha de comenzar, a mi juicio, el trabajo de narración", escribe en *Narrathon* (1973), uno de los ensayos compilados en *El concepto de ficción*. ¿Hay acaso, en la literatura argentina contemporánea, un escritor tan *seguidor* como él? Con la economía perspicaz de un beduino, como Osuna –el baqueano de *Las nubes*, que lee la llanura como un libro secreto–, Saer, programático y rumiante, sigue rastreando las pistas invisibles de la intemperie.♣

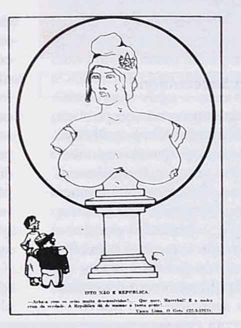
HALLAZGO

Hilda Sábato

El fracaso de la República

No es frecuente que en nuestro país se editen escritos sobre historia, cultura, estudios sociales, producidos en el Brasil y traducidos del portugués. Tenemos que celebrar, entonces, la iniciativa de la Universidad de Quilmes de publicar *La formación de las almas. El imaginario de la república en el Brasil*, un libro apasionante de un historiador excepcional: José Murilo de Carvalho. "La batalla por el imaginario popular republicano", tal es, en palabras de su autor, el tema central de esta obra. Si "la elaboración de un imaginario es parte integrante de la legitimación de cualquier régimen político", ¿cómo procedió la República Brasileña instaurada en 1889 para incidir sobre el imaginario social y cuáles fueron los resultados de ese proceso? Más que las ideologías o los proyectos que se pusieron en juego en la transición del Imperio a la nueva república, a Murilo de Carvalho le interesan los símbolos y los mitos construidos y utilizados por los republicanos y su recepción, aceptación o rechazo por parte del público; en suma, su eficacia política. Entre ellos, elige explorar los mitos del origen de la república y del héroe, la simbología de la figura femenina en las representaciones de la república, los símbolos nacionales constituidos por la bandera y el himno.

Estamos frente a un conjunto de tópicos propios de la renovada historia cultural, que se combinan con algunas de las preguntas que están en el centro de la historiografía política contemporánea. Como advertía Baczko "en el corazón mismo del imaginario social, en particular con el advenimiento y el desarrollo del Estado, se encuentra el problema del poder legítimo o, más bien, para ser más precisos, de las representaciones fundadoras de la legitimidad. Toda sociedad debe inventar e imaginar la legitimidad que le otorga al poder". En este caso, la implantación de la república.



Murilo de Carvalho resuelve de manera elegante a la vez que rigurosa la cuestión que tiene entre manos. Recorre los caminos elegidos de manera muy original, pues se apoya sobre todo en representaciones literarias y plásticas, para explorar tanto la construcción de una simbología como su recepción colectiva. De todo ello resulta un texto ajustado, preciso, con una economía de recursos heurísticos y de lenguaje que dan solidez al conjunto que no sólo apasiona sino, además, convence.

Este libro es, en realidad, la historia de un fracaso. Busca demostrar que "las corrientes republicanas no fueron capaces de crear un imaginario popular republicano" y lo logra a través de su interpretación de las dificultades de estas corrientes para forjar mitos y construir símbolos. Propone, también, una explicación de ese fracaso. En sus palabras, la República Brasileña "no poseía suficiente densidad popular para rehacer el imaginario nacional. Sus raíces sólo estaban arraigadas en sectores limitados de la población, en las capas educadas y urbanas. El grueso de la población le era ajeno, si no hostil".

¿COMO ESTUVE?

A confesión de parte...

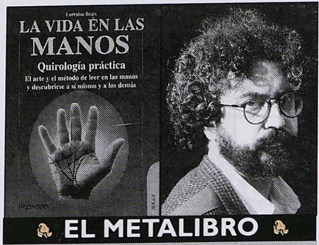
Plaza & Janés distribuirá en breve *Afrodita*, el nuevo libro de **Isabel Allende**, escritora que no conoció el fracaso en su carrera literaria, según le respondió al periodista Jorge Cónsole, en una entrevista realizada en Madrid que reprodujo *La Maga* en su número 5 de noviembre pasado.

En efecto, *La casa de los espíritus* "abrió un camino, una puerta que permitió que los demás libros fueran publicados y que fuera lentamente creciendo un público lector". Filmada por Bille August, a *La casa de los espíritus*, versión película, le siguió *De amor y de sombra*, realizada por Betty Kaplan. No hay supermercado en el que falten los libros de la Allende, y pocas dudas hay de que *Afrodita* se convierta en número uno de ventas, a pesar de que la autora lo haya descripto como "un disparate", aceptando la definición de un periodista. "El libro ni siquiera tiene un índice, porque no es un libro de cocina, no es un libro de recetas para buscar qué cocinar. Este libro es como una conversación en las que se cuentan historias, se narran costumbres y se reflexiona sobre el placer y los sentidos. Aunque, como dijo el periodista Tico Medina, 'este libro es un disparate'", declaró a Cónsole.

No es la única perla de la nota. Curiosa colección de cuentos, consejos y recetas afrodisíacas, *Afrodita* es descripta por la autora como "una experiencia muy linda, que sirvió para sacarme del largo duelo en el que estaba desde la muerte de mi hija Paula". ¿En qué consistió esa experiencia que tuvo el poder de arrancarla de semejante dolor y, de paso, convertirse en otro éxito, titulado con notable originalidad *Paula*? "Encontré la mayor parte de la información en el barrio gay de San Francisco, en las tiendas de pornografía, donde aprendí algunas cuantas cosas", dice la autora. Para ir a las tiendas eróticas se disfrazaba, porque al principio le daba un poco de pudor. "Pero después me solté. Ahora tengo la casa llena de estos libros y manuales ilustrados, a tal punto que mis nietos hacen casitas con ellos".

También llamó a Chile a su madre, gran cocinera, y la puso a trabajar. "Al principio lo tomó con cierta reticencia, pero luego se fue apasionando. Se vino con mi padrastro Ramón a California y cocinaron durante dos meses. Probamos la mayor parte de las recetas. El resultado fue que, al cabo de todo ese tiempo de comida afrodisíaca, mi pobre padrastro de 81 años fue a parar al hospital y mi marido andaba dando saltitos detrás de la puerta."

Años atrás, Allende había declarado: "Si no puedo escribir más, no importa: haré empanadas". Lástima que el repulgue no se le haya dado bien, y fruto de ese frustración es esta *Afrodita*, y una nueva historia en la que está trabajando pero sobre la que no suelta palabra porque es supersticiosa, confiesa.



EL METALIBRO

Luis Chitarroni (foto, autor de El carapálida) escucha el título de un libro que no conoce, **LA VIDA EN LAS MANOS,** *de Lorraine Brais (Robin Book, $ 28), y lo imagina.*

"Tal vez sea una traducción muy libre del *Finnegans Wake*, pero para mí es una novela sobre un enterrador que lleva nada más que cadáveres semi-muertos, personajes catalépticos. Por eso *La vida en las manos*: hace lo que quiere con ellos. La acción transcurre en el centro de Europa, en alguna ciudad con golems impenitentes. Al protagonista –que es sumamente sebáceo y granujiento– le encargan, a menudo, que lleve a estos aquejados de catalepsia a un osario. De modo que tiene que despellejarlos cuando todavía están vivos y tirar allí los huesos. Está narrada en primera persona: es una voz un tanto becketiana, con mucho punto seguido. Termina con un diálogo entre el protagonista y el que resulta ser su último cadáver (que se convierte en una especie de diálogo platónico entre el semi-muerto y la voz narradora, que recapacita acerca de lo horrible que ha sido su oficio): "Me llamo Aníbal", se presenta el cadáver. La novela termina con el título: Aníbal se confía y le dice "Mi vida está en sus manos". El enterrador le ofrece su identidad y su lugar. Aníbal se queda con el cargo mientras el otro se va a criar sanbernardos.

De qué se trata el libro. Es un volumen sobre quiromancia, para aprender a leer las manos propias y de los demás.

Alegato final. "Quiero ese libro: es un pretexto buenísimo para mirar manos y encontrar erratas. Y las notas siempre se pueden hacer al pie".

Una antología galísima



POESÍA FRANCESA CONTEMPORÁNEA, 1940-1997.
Edición bilingüe de Jorge Fondebrider. Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1997. 466 páginas, $ 30

Alfredo Grieco y Bavio

Las privatizaciones de las empresas del Estado han comenzado a dar sus frutos culturales. *Poesía francesa contemporánea*, la antología preparada por Jorge Fondebrider, es uno de ellos: el libro de casi 500 páginas se publicó gracias al apoyo de Lyonnaise des Eaux (Aguas Argentinas). Con este volumen, el antólogo se propuso un objetivo principal, que cumplió ajustadamente: "Presentar al lector de lengua castellana un considerable número de autores y de textos que, en su gran mayoría, le son desconocidos, y que representan una parte importante de la poesía francesa actual". La antología, de tapa tricolor, incluye a 40 poetas, desde Francis Ponge (1899-1988), ex profesor de la Alianza Francesa y autor de una obra extensa y celebrada, hasta Sandra Moussempès, nacida en 1965, quien publicó su primer libro en 1994.

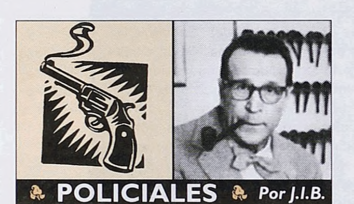
El libro de Fondebrider aparece en un momento oportuno. Francia fue alguna vez la nación universal y el modelo de una civilización superior. Hoy ha sido desplazada por el capitalismo anglosajón (la globalización), por la lengua inglesa, por Hollywood: ¿cuántas personas pueden nombrar a cinco novelistas franceses vivientes? La ignorancia actual de la literatura francesa es amplia; promete ser mayor en lo que queda del milenio.

En el "Prólogo necesario", Fondebrider ofrece una síntesis del desarrollo de la poesía francesa, desde el surrealismo, que identificó vida y literatura, "por reacción frente a la progresiva deshumanización de la vida moderna", hasta un presente caracterizado por la literalidad, las traducciones, las mujeres y los congresos y mesas redondas. El prólogo de Fondebrider es también una antología de generosos fragmentos de críticos, poetas e historiadores de la poesía francesa, citados y glosados *in extenso*. La francesa claridad que Fondebrider alcanza lo lleva a generalizar. La historia de la recepción en Francia de la poesía norteamericana es, así, demasiado esquemática; también se lee: "A diferencia de Latinoamérica o Estados Unidos, donde siempre ha habido grandes poetas mujeres, Francia sólo recientemente comienza a manifestarse en ese sentido".

En la "Justificación" que sigue al prólogo, Fondebrider recuerda como modelo la *Poesía francesa contemporánea* de Raúl Gustavo Aguirre, que publicó Fausto en 1974. Más de veinte años después, el título de la antología de Fondebrider es un eco y homenaje de la de Aguirre. La sigue también en una discutible peculiaridad tipográfica: los poemas franceses están arrumbados al pie de la página. De las versiones de Fondebrider lo menos que puede decirse es que procuran ser fieles; a veces lo son hasta el galicismo.

En un libro de poesía las erratas se advierten con mayor rapidez. Esto ocurre con el de Fondebrider, donde, sin embargo, muchas páginas carecen de ellas. Cuatro personas, de nombres o apellidos conspicuamente galos, revisaron, "en distintas etapas del trabajo", el tipeo de los originales franceses. Se añora la presencia de otras cuatro.

Cada poeta antologado tiene su nota biobibliográfica, donde en alguna ocasión se consignan las versiones existentes en español. Las notas del traductor son esporádicas. Cuando aparecen, son imprecisas y farragosas a la vez. De Jean-Marie Le Pen se nos informa que es "un político francés", "poseedor de un alto porcentaje de votantes" y, redundantemente, de "una vasta representación parlamentaria". El partido de Le Pen, el Frente Nacional (no mencionado por su nombre en la nota), obtuvo el 15 por ciento de los votos en junio de 1997.♣



POLICIALES *Por J.I.B.*

Hacia la mitad de *El perro canelo*, cuando ya empiezan las simpatías y antipatías con las víctimas y los sospechosos, y los novatos creen tener el caso solucionado, el comisario Maigret suelta: "Les daré un buen consejo señores: nada de deducciones". Así trabaja: observa, anota, no tiene la demagógica y aplacada grandilocuencia de un "Elemental, mi querido Watson". Tanto en esa novela como en *La noche de la encrucijada*, Maigret básicamente observa y deja que uno observe con él hasta el final. Hasta llegar a las últimas escenas en las que reconstruye la historia completa y desarma las coartadas –igual que se desarman, hacia las últimas páginas, los libros de esta colección–. Y entonces, lo mejor del género: volver las páginas para atrás y encontrar todas y cada una de las pruebas ahí escritas. Sólo que uno no las vio y Maigret sí.
(Tusquets, 188 y 182 páginas, $ 6)

Las cenizas de Dickens



LAS CENIZAS DE ANGELA
Frank McCourt
Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1997.
438 páginas, $ 24

Guillermo Saccomanno

Si se piensa que en un año se publica en el mundo una cantidad de libros infinitamente mayor que en todo un siglo del pasado, un criterio de prudencia debería empujar a todos aquellos involucrados en la escritura, la edición y la crítica a un cierto control de su ansiedad por descubrir nuevos Cervantes, nuevos Rabelais, nuevos Balzac, nuevos Tolstoi, nuevos Chejov, nuevos Faulkner. Sirvan estas consideraciones para acercarse a un nuevo autor, aunque cuenta con sesenta y seis años, que con su primera novela autobiográfica se presenta en suplementos literarios como un nuevo Joyce. Se trata de Frank McCourt y su novela *Las cenizas de Angela*.

La biografía de McCourt, sucintamente, incluye una infancia pobre y desdichada en Brooklyn, el barrio neoyorquino, y Limmerick, un pueblito de Irlanda. McCourt fue maestro de escritura –es decir, tallerista literario– en escuelas públicas de Nueva York. Estuvo largo tiempo escribiendo sus memorias; cuando terminó la faena, entregó a una vecina, agente literaria, el manuscrito. Ni una existencia desdichada ni treinta años encima de una novela aseguran su valor narrativo ni el talento del autor. No todos los borrachos pueden escribir *Bajo el volcán* ni cualquier obsesivo está en condiciones de crear en ocho años *Madame Bovary*. Así las cosas, McCourt ganó este año el Pulitzer de biografías y el National Book Award.

Las cenizas de Angela se inserta en dos categorías: la novela de iniciación y la tradición narrativa irlandesa. Con este libro, la crítica norteamericana puso a McCourt en el mismo estante que a Tobías Wolf (*Vida de este chico*) y James Joyce (*Dublineses*), lo cual no resulta un elogio menor. Artículos y solapa proveen como dato adicional el paso de McCourt por el ejército y empleos en muelles y bodegas, como si este tipo de pistas contribuyeran a otorgar una mayor verosimilitud, como si la verdad de la vida y la verdad de la literatura, la ficción, fueran una misma, indisoluble entidad.

Escrita con un lenguaje ágil, directo, que apela a lo visual, *Las cenizas de Angela* se aboca minuciosamente al relevamiento de una infancia desamparada, golpeada por la miseria, el hambre, la depresión y la debacle de una familia formada por una madre vagamente idiotizada y un padre alcohólico, fabulador, que sueña con la revolución irlandesa mientras se despeña de taberna en taberna. La sola mención de Irlanda despierta en un lector avisado y cinéfilo una buena lista de asociaciones. En esta mitología no ingresa únicamente la lucha de un pueblo por su liberación, sino la evocación de seres que se sobreponen a la contingencia del destino con cerveza, trifulcas, lealtades y códigos en los que el primitivismo se idealiza. En esta lista participan a la vez Liam O'Flaherty, Flann O'Brien y, algo más acá, el áspero humor de Samuel Beckett. Una compañía complementaria puede residir en películas como *El hombre quieto*, o la monumental *La hija de Ryan*.

Las cenizas de Angela no es ajena a estas huellas. Y desde el arranque, lo que prima es un matiz entre condescendiente y melancólico impreso por la lluvia: "Vivíamos mojados", cuenta McCourt. Sobre el final, el personaje –y separemos un personaje literario de un autor–, al regresar en su juventud a Estados Unidos, declara: "¿No es éste un gran país, completamente?". Entonces se tiene el derecho de dudar hasta dónde esta novela resulta tan "irlandesa" como se pretende, en la medida que referencia otro anclaje.

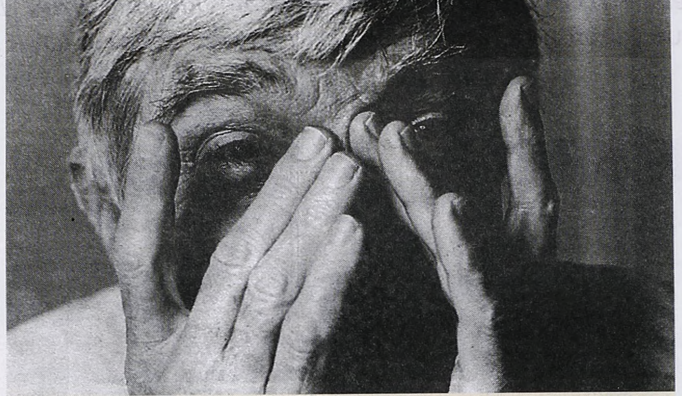
Esa infancia en letanía, aun con su sordidez, deviene en un auténtico remedio para melancólicos. Daría la impresión de que McCourt idealizó con tonos sepia horrores que hubieran merecido un mayor control emocional. Hace un tiempo volvió a circular una selección de ensayos de Somerset Maugham sobre diez de sus novelas predilectas y sus autores. Allí, a propósito de *David Copperfield*, observa: "Cuando la imaginación de Dickens empezó a trabajar con sus recuerdos, sospecho que se sintió lleno de piedad hacia el muchacho que él había sido, le atribuyó el dolor, el disgusto y la mortificación que creyó que él, famoso, influyente y bien querido, hubiera sentido al estar en el lugar del muchacho. Y al verlo tan vívidamente, su generoso corazón sangró". Esta reflexión de Somerset Maugham puede aplicarse a *Las cenizas de Angela*, pero admitiendo un reparo más: Frank McCourt no es Dickens.♣

Todo lo que existe



LO QUE QUEDA POR VIVIR
John Updike. Traducción de María Luisa Balseiro. Tusquets, Barcelona, 1997. 320 páginas, $19

Rodrigo Fresán



JOHN UPDIKE PARECE ESCONDERSE DETRÁS DE RELATOS ENGAÑOSAMENTE CLÁSICOS EN SU FORMA PARA TRANSMITIR DESDE ALLÍ UNA VISIÓN REVOLUCIONARIA DE TODAS LAS COSAS DE ESTE MUNDO.

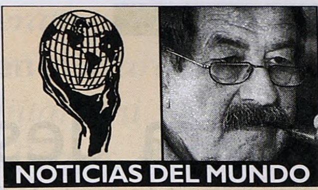
Cada vez que se abre un libro del norteamericano John Updike –el fenómeno se hace todavía más intenso si ya se han abierto varios libros de Updike– no puede evitar sentirse, a las pocas páginas, cierta sospecha y desconfianza que no son más que el resultado de esa irritada incredulidad que nos despiertan ciertos magos eximios. Enseguida, otra vez, por suerte, sólo queda espacio para el agradecimiento y la maravilla de quien ha vuelto a sucumbir a las bondades de una ilusión impecable. Hoy por hoy, el "problema" de Updike –su tan obvia como irrefutable ubicación dentro del *establishment* literario– es que es un escritor "mayor" y "grande" (nació en 1932, ya ganó todos los premios que hay que ganar y es candidato al Nobel desde hace por lo menos una década); que es "frío", "clínico", "conservador" y "casi científico"; y que entonces es más fácil celebrar el más tangible esfuerzo de sus jóvenes –involuntarios o no– continuadores. Pero, insisto, el problema de Updike es que escribe más y más rápido que todos ellos juntos. Y mejor.

Entre 1958 y 1997, Updike se las ha arreglado para despachar –sin aparente esfuerzo y con calidad pareja– dieciocho novelas, once libros de cuentos, seis de poesía, seis de ensayo y crítica, uno de memorias, seis infantiles y una obra de teatro. De ahí que nadie *espere* un nuevo libro de Updike del modo en que, por ejemplo, se *espera* un nuevo libro de Bellow o de Pynchon o de Salinger. Updike está y siempre estuvo en todas partes, todo el tiempo y, por esas perversiones de la condición humana, lo único que queda por esperar entonces es el milagro imposible de un libro malo de Updike.

En este sentido habrá que seguir esperando. *Lo que queda por vivir* es otro libro excelente. Un Updike *clásico* potenciado para el lector en castellano, por el hecho de que hacía tiempo que no se traducían cuentos de este maestro de la formaz y para el seguidor consecuente de Updike, porque se trata de su primera colección en siete años. *Lo que queda por vivir* –editado en su país de origen en 1994– puede leerse sin gran esfuerzo como una suerte de novela atomizada girando alrededor de la idea de la enfermedad, la muerte, la decadencia de los sentimientos y los placeres de ese tiempo que comienza a intuirse finito después de los cincuenta años. Lo que no significa que –aunque narren sus tramas desde el ojo mismo de la tormenta– todos y cada uno de sus veintiún cuentos no aparezcan como cincelados por el más estoico y sabio de los optimismos. Ya en 1967 –a la hora de la obligatoria entrevista de *Paris Review*– Updike había explicado las coordenadas de un credo artístico que continúa vigente: "Considero a mis libros no como sermones o directivas en una guerra de ideas, sino como objetos con formas y texturas diferentes, dotados del misterio de todo lo que existe. Cuando era niño, mi primer pensamiento sobre el arte fue que el artista traía al mundo algo que no existía antes y que lo hacía sin destruir nada. Una especie de refutación de la teoría de la conservación de la materia. Esta sigue siendo su magia central, su médula de alegría".

Escritor *feliz*, hijo dilecto de la escuela del *New Yorker*, discípulo estrella de John Cheever, celebrador de lo ínfimo y artista del detalle, lo que destaca a las historias de Updike no son sus argumentos sino el modo con que se iluminan sus diferentes partes hasta conseguir un realismo limpio y maximalista. Una estética donde –no conforme con limitarse a las vidas de hombres y mujeres–, el autor se desborda hasta abarcar las existencias de países, animales, flores, objetos, comidas y habitaciones en un puñado de páginas que por momentos parecen ofrecer la densidad de frondosas novelas dueñas de, sí, "el misterio de todo lo que existe". En este sentido el casi cuento de fantasmas que le da título al libro, el ganador del premio O. Henry 1991 "Una casa de arenisca", esa dolorosa maravilla que es "El viaje a los muertos", la viñeta "Dormirse en el norte" y el retorno de los Maple –protagonistas recurrentes de los relatos de Updike– en "Abuelos" son apenas algunos perfectos ejemplos de perfección y razones más que justificadas para leer un libro cuyo único y atendible defecto es una traducción que carece de la elegancia y la preocupación por *la mot juste* de la que siempre hizo gala el traducido.

Concluida la lectura de *Lo que queda por vivir*, el efecto es el de una despedida de quien no se va para siempre sino que ha decidido tomarse unas vacaciones. Síntoma que se confirmó no con la inactividad de un sabático sino –todo lo contrario– con la posterior publicación espalda contra espalda de dos novelas *diferentes* dentro del corpus updikeano. Diferentes en el sentido en que también fueron diferentes *El golpe*, *Las brujas de Eastwick*, *Memorias de la Administración Ford* o *Brasil* al negar el habitual paisaje suburbano hipernaturalista de la saga de *Conejo* para viajar a otras tierras, otros tiempos o a otras estrategias narrativas. Así, *In the Beauty of the Lilies* (1996), se ocupa de la desintegración de todo un país mientras que *Toward the End of Time* (1997) opta por la desintegración de un flamante anciano quien, desde el año 2020, revisa su historia y la historia del mundo como gesto último y definitivo ajuste de cuentas. Y, una vez más, por suerte, habrá que seguir esperando: las dos novelas son excelentes.♣



NOTICIAS DEL MUNDO

✣ **Günter Grass** (foto) publicó una nueva novela, que Alfaguara acaba de traducir en España con el nombre *Es cuento largo*, sobre la reunificación de Alemania. Un bedel nacido en 1919 en la ex República Democrática Alemana narra su paso por la historia: soldado de la Wehrmacht, nazismo, Segunda Guerra Mundial, ciudadanía en el nuevo Estado comunista, caída del Muro y ciudadano de segunda. En el diario *El País*, de Madrid, Luis Meana festejó la última novela del autor de *El tambor de hojalata* y *Malos presagios* sin privarse de darle un palito: "Nace con la intención estética de narrarnos el desorden humano oculto en la gran historia, pero acaba empeñada en transmitir el mensaje histórico-político".

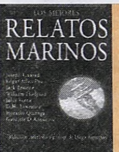
✣ **Diana Spencer** sigue en las listas de best-sellers. Según el *Sunday Times*, de Londres, nadie bajará del primer puesto a *Diana: Her True Story in Her Own Words*, de Andrew Morton, al que siguen *Diana: The People's Princess*, de Peter Donnelly y *Diana, Princess of Wales: A Tribute*, de Tim Graham. En Estados Unidos, según la lista del *New York Times*, al éxito de Morton, Kelly y Donnelly hay que sumar el de *Diana, Princess of Wales*, un álbum de casi 200 fotos editado por Michael O'Mara. También hay para niños: en Alemania, el escritor Robert Menasse y el dibujante Gerhard Haderer presentaron *La última princesa de los cuentos de hadas* para que las criaturas lo sepan todo sobre Lady Di.

✣ El portugués **José Saramago** acaba de presentar en Lisboa su nueva novela, *Todos os nomes*, la historia de un kafkiano personaje que trabaja en un registro civil y recorta los diarios para armar biografías de celebridades. Su empleo le permite advertir cuánto mienten, y se decide a completar los retratos con las fechas exactas de nacimientos y otras maldades.

✣ Quienes tuvieron menos suerte que Ricardo Piglia y cuentan con un texto inédito un poco más largo –250 páginas en vez de las 200 que pedían las bases del Premio Planeta 1997, en el famoso formato A4– pueden participar del **Premio Alfaguara 1998**, que pide más texto pero recompensa mejor: 175.000 dólares contra 40.000. Más datos en Beazley 3860, Buenos Aires. Pero hay algo más original: el Primer Premio Robinbook de Narrativa New Age. Superar a Paulo Coelho o James Redfield en una extensión de entre 150 y 300 carillas se recompensa con la publicación y un millón de pesetas (casi 7.000 dólares). Preguntar en Moreno 3362.

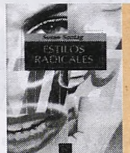
PASTILLAS RENOME

Miguel Russo



LOS MEJORES RELATOS MARINOS
Traducción, selección y prólogo de Diego Bigongiari Ameghino, Rosario, 1997. 224 páginas, $ 16

A la hora de hablar de una antología de textos que transcurran en el mar, el primer nombre que surge es el de Conrad. Entonces, claro, primero Joseph Conrad, con *Juventud*. Presente. Pero el maravilloso octeto que arma Bigongiari se nutre también de Edgar Allan Poe con su *Manuscrito hallado en una botella*, Jack London y su *La casa de Mapuhi*, William Hope Hodgson con *El mar de los sargazos*, Julio Verne y *Los forzadores del bloqueo*, D.H. Lawrence y *El mar*, Horacio Quiroga con *Los buques suicidantes* y Gabriele D'Annunzio con *El cirujano de mar*. Por eso, *Los mejores relatos marinos* son eso que se anuncia en el título: los mejores. Y por eso el libro es tan ideal para los que recién empiezan a regodearse en la literatura, como para aquellos que, por añoranza del género, quieren volver a hacerlo. Este libro continúa la colección iniciada por relatos de suspenso y terror.



ESTILOS RADICALES
Susan Sontag, traducción de Eduardo Goligorsky Taurus, España, 1997. 384 páginas, $ 13

Una profunda mirada sobre la década de los 60 en la reedición de estos ocho ensayos (con aparición original en 1969) de Susan Sontag. Parecé que nada de los "gloriosos 60" queda sin analizar por la intelectual estadounidense: la pornografía, los particulares discursos del cine y del arte contemporáneo, los puntos de vista sobre Godard o Bergman, la realidad política y social de los Estados Unidos luego de una derrota, el diario de viaje a Vietnam en plena guerra o la brillante lectura del pensamiento de Cioran (en ese entonces, casi un desconocido). "Estos ensayos son el precipitado de una variedad de experiencias apasionadas", aclaró Sontag en la salida de *Estilos radicales*. Y cabría agregar: experiencias que, a poco menos de treinta años de ocurridas, y quizás hoy más que nunca –estas cosas de la globalización mediante– siguen movilizando y sacudiendo el término "cultura".

LOS FARSANTES. CASO COPPOLA
Gabriel Pasquini y Graciela Mochkofsky. Sudamericana, Buenos Aires, 1997. 258 páginas, $ 14

La investigación realizada por los periodistas Pasquini y Mochkofsky resulta atractiva para diversos públicos. Para aquellos que busquen chismes, allí están las escuchas telefónicas, los amoríos y desplantes de Samantha y Natalia. Para quienes quieran leer violencia e intrigas: Gerace, Diamante y Cía., las hostilidades en las discos, quite y ponga de paquetitos en los sitios más insólitos, y partidas policiales deambulando por las calles más oscuras y los departamentos más iluminados de una Buenos Aires despedazada en bandos enfrentados. Para los que esperan nombres del jet-set: Maradona, Cóppola (claro, un clásico), Duhalde, Tarantini, Bernasconi. Pero *Los farsantes* también es otro texto: un preciso estudio sobre los coletazos de una dinastía de un solo hombre y la situación argentina –justicia, sociedad, moral, ética– luego del mayor escándalo del imperio menemista.

LECTURA

Vista desde terapia intensiva

Este texto del premio Nobel 1976 cuenta su experiencia como paciente grave. Lo peor del asunto es que el autor de Son más los que mueren de angustia *quería escribir sobre el tema sin documentarse tanto.*

Saul Bellow

Había visitado a amigos y familiares en las unidades de terapia intensiva de distintos hospitales y, con la estupidez natural de un hombre fuerte y sano, alguna vez pensé que un día podría ser *yo* la persona atada y conectada a esas máquinas que sostienen la vida.

Entonces mis pulmones fallaron. Yo era el hombre que moría. Una máquina respiraba por mí. Inconsciente, no tuve más idea de la muerte que la que tienen los muertos. Pero mi cabeza (supongo que se trataba de la cabeza) estaba llena de visiones, delirios, alucinaciones. No de sueños o pesadillas; las pesadillas vienen con compuerta de escape. Estaba bajo el efecto de una droga llamada Versed, que –se dice– amortigua los recuerdos. Pero mi memoria siempre fue tenaz. Puedo recordar que cada tanto me daban vuelta y que alguien me daba golpecitos en la espalda y me ordenaba que respirase.

Sin embargo, lo que más recuerdo son las visiones. En una de ellas estoy en una calle de la ciudad buscando el lugar donde se supone que voy a dormir esa noche. Entro en lo que, tiempo atrás, en los años '20, fue una gran sala de cine. La boletería está clausurada. Justo detrás, en el piso de baldosas, hay camillas plegables. No se proyecta ninguna película. Las butacas –cientos de butacas– están vacías. Pero comprendo que el aire de la sala está especialmente tratado y que respirarlo hace bien a los pulmones. Si uno pasa la noche allí, acumula puntos médicos para que le den el alta. Así que me sumo a un puñado de gente y me acuesto. La gente duerme completamente vestida, con los zapatos puestos. Nadie se saca los sombreros ni las gorras.

En mitad de una de las noches que pasé en la terapia intensiva, me levanté de la cama creyendo que estaba en Vermont y que una de mis nietas esquiaba cerca de la casa. Me enojé con sus padres porque no la habían traído a ver a su abuelo. Salté de la cama sin advertir que las agujas y las vías me ataban a unos sueros colgantes, llenos de toda clase de mezclas endovenosas. Vi, como si pertenecieran a otro, mis pies descalzos sobre el piso resplandeciente. No parecían muy decididos a soportar mi peso, pero los obligué a obedecerme. Entonces me caí de espaldas. Al principio no sentí dolor. Me afligía la desaparición de mis facultades. Tirado en el piso, inerme,



SAUL BELLOW EN UN PAISAJE NO MUY DIFERENTE AL DE LAS ALUCINACIONES QUE SUFRIO DURANTE SU PASO POR TERAPIA INTENSIVA, QUE EVOCA EN ESTE TEXTO DESOLADOR.

escuché que un enfermero se acercaba corriendo y me decía: "Me habían advertido que usted era un paciente molesto". Más tarde, uno de los médicos me informó que mi espalda estaba tan inflamada que parecía un bosque en llamas visto desde el aire.

Otra alucinación breve. Vela aparece en ésta. Ella fue mi esposa durante diez años. Vela y yo nos descubrimos en un escenario curioso, frente a la lisa pared de mármol del interior de un banco. Ella me había citado. La acompañaba un hombre con aire mediterráneo, muy elegante, de unos veinticinco años o más. También estaba presente un tercer hombre, un bancario con levita que hablaba francés. Ante nosotros, empotradas en la elegante pared de mármol, había dos monedas: una de diez centavos de dólar y un dólar de plata cuyo diámetro superaba los tres metros.

–¿Dónde estamos? –le pregunté–. ¿Y por qué acá, frente a estas monedas?

En ese momento se acercó el bancario y dijo que después de cierta cantidad de años la moneda de diez centavos se convertiría en el dólar de más de tres metros.

–¿Cuántos años?

–Un siglo o un poco más.

–Bueno, la aritmética sin dudas acierta, pero ¿quién va a verlo? ¿Yo? ¿Cómo?

–Gracias a la suspensión criónica –respondió–. Una persona permite que la congelen y la guarden. Un siglo después la descongelan y vuelve a vivir.

–Las conjeturas no alcanzan, Vela. ¿Cuál es tu intención? ¿Cuándo te gustaría verme congelado?

> **Salté de la cama sin advertir que las agujas y las vías me ataban a unos sueros colgantes, llenos de toda clase de mezclas endovenosas. Vi, como si pertenecieran a otro, mis pies descalzos sobre el piso resplandeciente. No parecían muy decididos a soportar mi peso, pero los obligué a obedecerme. Entonces me caí de espaldas. Al principio no sentí dolor.**

–Ahora mismo. Yo te voy a seguir, más adelante. Así nos despertaríamos juntos en el siglo XXII.

Mi cuerpo sería apilado con los cuerpos de otros inversores en otra parte. Yacería en un laboratorio, muy lejos de la fachada de mármol. Sacerdotes-técnicos me atenderían generación tras generación, regulando la temperatura y la humedad y vigilando mi estado.

El bancario, ahora de frac, pronunció con voz medida: "Para entonces, la expectativa de vida habrá superado los 200 años".

–Es la última oportunidad para nuestro matrimonio –me dijo Vela.

Debo confesar que creí que había muerto y vuelto a levantarme, y en mi cabeza sentía una extraña distancia entre la vieja manera de ver las cosas (falsa) y la nueva (rara pero liberadora).

–No puedo hacerlo –le solté a Vela.

–¿Por qué no?

–Me estás pidiendo que me suicide. El suicidio está prohibido.

–¿Quién lo prohíbe?

–Va en contra de mi religión.

–Nunca recurres a la religión excepto cuando quieres ganar una discusión –me contestó Vela–. Me *debes* ésta.

Entre mis principios figura no pelear con gente irracional. Simplemente negué con la cabeza y repetí: "No se puede hacer. No se puede, y no voy a hacerlo".

Tal vez ni lo advertí –mientras creía estar en un banco, con una pequeña moneda de diez centavos y un gigantesco dólar en una pared de mármol pulido– pero en el mundo real me estaban salvando la vida. Los médicos y las enfermeras trabajaban para cuidarme. Si me salvaba, podría seguir adelante con mi vida.

–Ese encuentro en el banco que creíste tener –comenzó mi esposa, Trudi, la verdadera, después de que le describiera el episodio–. ¿Por qué siempre son las peores cosas las que te resultan reales? Nunca podré convencerte de que dejes de tratarte con sadismo.

–Le encuentro una especie de satisfacción muy especial; que sea algo malo garantiza que se trata de una experiencia real. Así es nuestro camino, así se nos presenta la vida. El cerebro es un espejo que refleja al mundo. Claro, las imágenes que vemos no son las cosas verdaderas. Pero las apreciamos, y aun llegamos a amarlas a pesar de que sepamos hasta qué punto el cerebro-espejo es un órgano que distorsiona mucho. Pero no es momento de ponerse metafísico. Por supuesto, también quería despistarla. Sobre este tema –la realidad– no podría ser completamente honesto ni siquiera con Trudi, mi compañera insuperable. Sólo sé que la rareza de mi ambiente fantasmagórico resultó de alguna manera liberadora. Y a veces me pregunto si en el umbral de la muerte no habré tratado de entretenerme con cierto humor, disfrutando de esas alucinaciones absurdas, ficciones que no había que inventar.

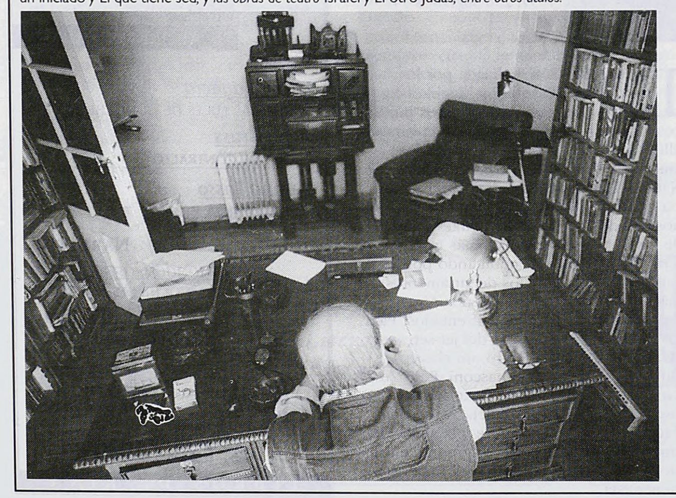
Traducción: G. F.

LA ESCENA DEL CRIMEN

G. E.

Abelardo Castillo

Alfaguara acaba de editar los Cuentos completos *de Abelardo Castillo, autor también de las novelas* Crónica de un iniciado *y* El que tiene sed, *y las obras de teatro* Israfel *y* El otro Judas, *entre otros títulos.*







Fotos: Alejandro Elías

Tiene 62 años, repite cada tanto, y eso se nota en la acumulación de libros y objetos en su estudio. Nada parece haber llegado recientemente, excepto el elefantito –de un peso, aclara– que domina la vista desde el bargueño: la alfombra se ve trajinada y el sillón –con atril y lámpara para lectura– se volvió cómodo con el uso; casi todos los libros tienen sus lomos gastados –desde los de Jean-Paul Sartre hasta los de Roberto Arlt–, menos el *Diccionario de dudas y dificultades*, de Manuel Seco, que no le gusta. La computadora no es nueva, ni hace falta: el autor escribe a mano.

Sobre la silla del escritorio está su "chaleco de escribir", con muchos bolsillos para los anteojos, los encendedores, la pipa, los elementos para limpiarla, el tabaco. A los costados, dos enormes bibliotecas contienen los libros que llama "míos" y usa permanentemente: "Poe, Shakespeare, Keats, Neruda, Borges; literatura rusa, inglesa y alemana, poesía, filosofía, ciencia y temas religiosos", va señalando aquí y allá. Sabe dónde dejó cada libro la última vez que lo consultó: "La gente se sorprende porque señalo hacia algún lado y digo 'Balzac', como si estuviera por aparecer por la puerta".

A la vista hay muchas lapiceras, una guillotina de papel, ceniceros; una estufa de cuarzo y un radiador –es friolento "como Macedonio Fernández"–; un reloj de arena y un ídolo de las Cícladas; dos fotos de Sylvia Iparraguirre –su esposa–, una tinta que Raúl Alonso hizo para su obra de teatro *Israfel*, una foto del Che Guevara, una reproducción de un autorretrato de Vincent Van Gogh y otra de El Bosco, *El jardín de las delicias*. En ese ámbito escribe de noche; si llega el día, cierra las persianas y las dos cortinas, prende la lámpara y se imagina la hora que prefiere. Se agacha sobre el papel cuadriculado y escribe hasta que dura: "Cuando estoy agarrado por un texto no respeto horarios".

Sin embargo, su estudio no es el único lugar de producción: muchas ideas se le ocurren en la cama. "Tengo una gran tendencia a estar acostado. Pienso que ésa es la actitud natural del ser humano". Como por eso mismo prefiere leer en la cama –donde tiene un duplicado de ciertos libros de su biblioteca: Poe, Borges, Nietzsche–, el sillón del estudio la imita gracias a un apoyapié regulable y muy elegante: "Hago de cuenta que estoy acostado, y leo". Entonces pueden atravesar la puerta los autorizados: "Sylvia y mis gatos, Agustín y Tatiana".